

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

SPIRITUÁLNÍ FILM MEZI RACIONALITOU A VÍROU POZNÁMKY K METODĚ STUDIA DÍLA ANDREJE TARKOVSKÉHO

Ruský režisér Andrej Tarkovskij je zřejmě v dějinách kinematografie prvním tvůrcem, jehož dílo je doslova zbožštěno. Autorova životní dráha je vnímána jako utrpení mučedníka, jeho filmy jsou přijímány jako zjevení a s jeho písemným odkazem je nakládáno jako s posvátnými texty. Nejedná se o východní analogii západního fenoménu „kultovního“ filmu, nýbrž o vznik jakéhosi implicitního náboženství, kdy vztah k osobnosti a filmům Andreje Tarkovského má pro zúčastněné diváky charakter spirituálního prožitku.

Většina jedinců zasažených fenoménem Tarkovskij má podobnou zkušenost: na jejím počátku je neběžné (protože filmy Andreje Tarkovského zpravidla nebyly uváděny v široké distribuci) seznámení s některým Tarkovského filmem. Obvykle sehrál tuto iniciační roli *Andrej Rublev* (SSSR 1966), *Stalker* (SSSR 1979), nebo *Zrcadlo* (*Zerkalo*, SSSR 1974), známe však i diváky zaujaté napoprvé filmy *Solaris* (SSSR 1972) nebo *Ivanovo dětství* (*Ivanovo dětstvo*, SSSR 1962). Následoval pocit osobního objevu, chuť sdílet svůj mimořádný zážitek s jinými lidmi, případně podílet se na interpretaci Mistrových filmů a jejich zpřístupnění dalšímu publiku. V některých případech vedl kontakt s dílem Andreje Tarkovského až k náboženské konverzi.

Diváků fascinovaných dílem Andreje Tarkovského bylo v České republice koncem osmdesátých let dost na to, aby mohli vystoupit jako organizovaná komunita. Vznikla Společnost přátel Andreje Tarkovského a duchovních hodnot (SPAT) se sídlem v Kolíně, iniciovaná novinářem Petrem Soukupem. Ta mezi zářím 1989 a březnem 1991 vydala pět čísel neperiodického samizdatového časopisu *Zrcadlo* a uspořádala několik seminárních setkání, naposledy v dubnu 1992 v Uherském Hradišti.¹ Aktivitty SPAT nezahrnovaly jen studium života,

¹ Na této akci byla také ohlášena projekce údajně úplné (tj. nevystříhané) verze filmu *Andrej Rublev*. Následovala však verze totožná s tou, kterou známe z českých filmových klubů, od-

filmů a textů Andreje Tarkovského a materiálů o něm.² Společnost poskytovala svým členům zvláštní druh duchovního vyžití. Nebyla jedinou spontánní iniciativou zaměřenou u nás na Andreje Tarkovského. V devadesátých letech se v České republice mimo akademická centra objevují i jiné pokusy překládat Tarkovského texty a šítit jeho filmy. Od některých textů koluje v neformálním oběhu několik variant českého překladu. V případě Tarkovského *Deníku* dospěla tato snaha až ke knižnímu vydání³. Jak z tohoto *Deníku* vyplývá, vznikly po režisérově emigraci v několika zemích západní Evropy a také v Japonsku tzv. výbory Andreje Tarkovského, bojující za to, aby sovětská vláda umožnila umělcovu synu Andrejovi a také tchyni Anně Semjonovně opustit SSSR.

Chceme-li studovat Tarkovského dílo, podobá se naše cesta v jistém smyslu cestě tří mužů ve *Stalkerovi*: je plná klamů a nástrah, z nichž nejzrádnější jsou právě stopy kultovního, a tedy nedostatečně racionálního, nedostatečně kritického přijímání umělcových filmů a textů. Andrej Tarkovskij si snad byl vědom rizika svého „zbožštění“, když si do *Deníku* 7. listopadu 1973 poznamenal: „Proč ze mne všichni chtějí dělat světce? Pane Bože!“⁴ Na straně druhé této mystické interpretaci své osobnosti nemálo vyšel vstříc, a to nejen svým zájmem o nejrůznější duchovní nauky, ale i stylizací *Deníku*, kterému dal 30. dubna 1970 jméno *Martyrolog*.⁵ O jeho prorockých schopnostech zdají se svědčit takové případy jako předpověď zkázy černobylské jaderné elektrárny ve filmu *Stalker* či předtucha strašné události na místě, kde natáčel sekvenci paniky v ulicích pro *Oběť* (Offret, Švédsko-Francie 1986) a kde později došlo k vraždě Olofa Palmeho.⁶

lišná jen absencí českých podtitulků; přičemž přítomné shromáždění SPAT uvěřilo, resp. nechalo si vsugerovat, že vidí verzi jinou. Údajná původní verze *Andreje Rubleva*, dlouhá 195 minut a uvedená pod názvem *Strasti po Andreju* poprvé na moskevském festivalu v roce 1987, není verzí autorizovanou, jak dokládá L. N ě c h o r o š e v ve stati *Andrej Rublev: spasenije duši*, in: *Mír i filmy Andreja Tarkovskogo*, Moskva (Iskusstvo) 1991, s. 37-64. Týž autor uvádí (tamtéž, s. 43), že v roce 1971 a v roce 1988 znovu byl film do sovětských kin uveden v délce 169 minut. Tato stopáž je o přibližně o šest až devět minut kratší než verze známá u nás. Je tedy pravděpodobné, že fanoušci z bývalého SSSR, kteří do Uherského Hradiště kopii *Andreje Rubleva* přivezli, disponovali touto exportní, u nás známou verzí filmu, která byla vskutku úplnější než ta, kterou znali ze sovětských kin. Verze *Strasti po Andreju* u nás nikdy uvedena nebyla.

2 Součástí setkání bývaly i např. koncerty Oldřicha Janoty, výstavy, v časopise Zrcadlo nalézali čtenáři texty rozličných autorů (Julio Cortázar, Martin Heidegger, Albert Einstein, Rabindranath Thákur, František Hrubín, Bohuslav Reynek, Jan Čep). V 5. čísle byl uveřejněn scénář Vladimíra K ö r n e r a a Františka V l á č i l a *Zjevení o ženě rodiče podle sv. Jana*.

3 T a r k o v s k i j, Andrej: *Deník 1970 – 1986*. Brno (Větrné mlýny) 1997. Publikace trpí závažnými překladatelskými a editorskými nedostatky. Je výsledkem spontánní, patřičnou jazykovou a odbornou kvalifikací nezařícené iniciativy.

4 Tarkovskij, 1997, o. c., s. 97.

5 „A 'myth' of Tarkovsky as a suffering genius, martyr, and prophet has been nurtured in both the Soviet Union and the West, shaped, to some degree, by the director's own messianic tendencies and persecution complex – he did, after all, title his diary *Martyrology* in Russian.“ Johnson, Vida T. — Petrie, Graham: *Tarkovsky*. In: *Five Filmmakers: Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev*, red. Daniel J. Goulding, Bloomington, Indianapolis (Indiana University Press) 1994.

6 O této příhodě se ve své vzpomínce na Tarkovského zmiňuje jeho asistentka a tlumočnice

V kontaktu s dílem Andreje Tarkovského jako by se vracela věčná a nevyřešená otázka religionistiky, zda lze spiritualitu studovat lépe zvnějšku, nebo zevnitř dané víry.⁷ Jsou ještě jiné cesty? Je možné pochopit duchovní účinek Tarkovského kreací chladně a racionálně, například soustředěnou analýzou použitých výrazových prostředků?

Dílo Andreje Tarkovského patří do množiny tzv. spirituálních filmů. Málokterý termín je ovšem v současné reflexi kinematografického procesu tak rozšířený a zároveň tak vágní jako právě pojem spirituálního filmu.⁸ Co ho definuje? Je to výhradně empirie a konsensus (za duchovní film je považováno to, co někdo za duchovní film prohlásí), je to snad téma, nebo též do jisté míry struktura? Vyjdeme-li z empirie, bude množina spirituálního filmu široká a vejdu se do ní všechny filmy, které se nějakým způsobem dotýkají boha, transcendence, či jen hlouběji reflektované lidské existence. Devadesátá léta ve světové kinematografii se nám pak budou jevit jako éra mimořádné konjunktury spirituálního filmu – od filmu Larse von Triera *Prolomit vlny* (Breaking the Waves, Dánsko-Švédsko-Německo 1996) po *Zapomenuté světo* (1996) Vladimíra Michálka, od Kieslowského trilogie *Tři barvy* (Trzy kolory, Polsko-Francie-Švýcarsko 1993–1994) po Bertolucciho *Malého Buddhu* (Little Buddha, Velká Británie-Francie 1993). Rozhodneme-li se respektovat zařazení filmů do spirituální skupiny podle tématu, obdržíme rozlehlou množinu, v níž najdeme biblické velkofilmu typu *Desatera přikázání* (The Ten Commandments, USA 1956, režie: Cecil De Mille) stejně jako filozofické filmy Bergmanovy a rouhačská díla Luise Buñuela.

O průzkum spirituálního terénu v kinematografii se s ambicí spojit teologii a filmologii pokusil v širokém záběru Ronald Holloway ve své disertaci *The Religious Dimension in the Cinema*⁹. Vychází ze vztahu mezi technologií a vírou. „Náboženský rozměr“ našel v překvapivě velkém počtu filmů; práce se mu tak přeměnila ve stručné dějiny světové kinematografie, když do svého konceptu přijal nejen např. pašijové filmy (včetně hořického), indické filmy o Krišnovi a Griffithovu *Intoleranci*, ale i Chaplina, Mizogučiho, Ejzenštejnovy historické filmy, zmínil se o Leni Riefenstahlové, Miklósi Jancsóvi, neopomenul Buñuelův snímek *Nazarin* (Mexiko 1957), Pasoliniho, Paradžonovovy *Stíny*

Layla Alexanderová, srov. A l e k s a n d e r , Lejla: *Tajny i tainstva Andreja Tarkovskogo*. Sovětskij film, 1989, č. 8, s. 34.

7 Nejdůslednějším českým pokusem o interpretaci filmů Andreje Tarkovského z pozice vědomě přiznaného náboženského světového názoru je zřejmě disertace Vladimíra S u c h á n k a *Umělecké dílo jako mystagogie. Souvislosti uměleckého filmu*, Olomouc (Universitas Palackiana Olomucensis) 1996. Úspěšný pokus o nenáboženské, do značné míry intuitivní, spíše básnické a asociativní zmocnění se světa Andreje Tarkovského podnikl Petr K r á l v esaji *Tarkovský čili Hořící dům*, *Illuminace*, 1997, č. 3, s. 21–43.

8 Pořádají se například přehlídky tzv. duchovního filmu, do nichž jsou zahrnovány snímky o světcích a o farářích, ale také Vlášilova *Markéta Lazarová* (ČSSR 1967) či Olmího *Strom na dřevdky* (L' albero degli zoccoli, Itálie 1978) – srov. programy Letní filmové školy v Uherském Hradišti v letech 1994 a 1997.

9 H o l l o w a y , Ronald: *The Religious Dimension in the Cinema: With Particular Reference to the Films of Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman and Robert Bresson*. Hamburg (Evangelisch-Theologische Fakultät der Universität Hamburg) 1972.

zapomenutých předků (Tini zabytych predkiv, SSSR 1964), jugoslávské a české filmy šedesátých let atd.

O stylovou definici spirituálního filmu se pokusil Paul Schrader ve své dnes již klasické práci o transcendentálním stylu¹⁰. Schrader konstatuje existenci stylu používaného různými filmaři k vyjádření posvátného (the Holy). Podle Schradera vyvinuli Jasudžiro Ozu, Robert Bresson a Carl Theodor Dreyer nezávisle na sobě společnou filmovou formu, kterou lze analyzovat a definovat.¹¹ Schrader rozlišuje tři základní kroky transcendentálního stylu: 1. Každodennost (everyday, le quotidien, čili puntičkářské zobrazení banálních samozřejmostí běžného života). 2. Rozpor (disparity), který vrcholí v rozhodné akci (decisive action). 3. Stasis („zamrzlý“, strnulý pohled, který disparitu neanalyzuje, nýbrž transcenduje).

S využitím Maritainovy opozice „bohatých prostředků časných“ a „časných prostředků chudých“¹² rozlišuje Schrader na jedné straně náboženský film, využívající nadměru hojných výrazových prostředků (overabundant means: the religious film), jako příklad zmiňuje *Desatero přikázání* Cecilia De Milla, a na straně druhé jako opačný extrém „film stasis“, jenž používá nadměru úsporné výrazové prostředky (oversparse means: the stasis film) a usiluje závěrečný stop-záběr prodloužit na celou promítací dobu – jako příklady uvádí Paul Schrader avantgardní filmy Michaela Snowa (*Wavelength*, Kanada 1967), Bruce Baillieho (*Still Life*, USA 1966) a Stana Brakhageho (*My Mountain Song 27*, USA 1968). Naproti tomu transcendentální styl indukují podle Schradera duchovní pohyb od každodennosti k stasis.

Přestože se Paul Schrader přednostně zabývá filmy Jasudžira Ozu, Roberta Bressona a Carla Theodora Dreyera, souhlasí, že elementy transcendentálního stylu mohou být pozorovány ve filmech mnoha jiných režisérů; konkrétně jmenuje Michelangela Antonioniho, Roberta Rosselliniho, Piera Paola Pasoliniho, Jeana Renoira, Kendžiho Mizoguchiho, Luise Buñuela, Andyho Warhola, Miloše Formana, Budda Boettichera, Michaela Snowa a Bruce Baillieho.

Aplikujeme-li na Tarkovského filmy Schraderovu teorii tří kroků transcendentálního stylu, nalzáme shodu – minimálně čtyři filmy (*Andrej Rublev*, *Solaris*, *Stalker*, *Oběť*) obsahují prvek „každodennosti“ a v sedmi (*Ivanovo dětství*, *Andrej Rublev*, *Solaris*, *Zrcadlo*, *Stalker*, *Nostalgie*, *Oběť*) nechybí moment blízký „stasis“. V *Ivanově dětství* jde o vteřinový záběr na černý strom stojící v závěrečném snovém finále v cestě běžícímu Ivanovi. V *Andreji Rublevovi* plní funkci stasis záběr koní v dešti u řeky, následující po osmiminutové barevné sekvenci s Rublevovými obrazy. V *Solaris* se jedná o návrat ztraceného syna Krise Kelvina k otci; pokorné pokleknutí u jeho nohou na prahu otcovského domu se odehraje na ostrůvku uprostřed Oceánu a kamera stoupá v mlhách do nadhledu. *Zrcadlo* se uzavírá vizí, v níž autorova matka ve své současné fyzické

¹⁰ Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley, Los Angeles and London (University of California Press) 1972.

¹¹ „Semantically, transcendental style is simply this: a general representative filmic form which expresses the Transcendent.“ (Schrader, o. c., s. 8-9.)

¹² Maritain, Jacques: *Náboženství a kultura*. Brno (Moravan) 1936, s. 51.

podobě vede děti polem a lesem – zatímco se postavy vzdalují, kamera odjíždí dopředu a záběr končí mezi kmeny a větvemi stromů. Ve *Stalkerovi* se jedná o jakousi triádu stasis: první situaci typu stasis tvoří záběr tří hrdinů, kteří se zastavili na prahu Komnaty, druhou je *Stalkerova* procházka s ženou a dcerkou-mutantem v depresivně zpustlé průmyslové krajině, třetí pak dívččina parapsychologická akce se sklenicí, při níž se do zvuku vlaku přerývaně prolíná *Óda* na radost. Učebnicově klasickým příkladem stasis je monumentální závěr *Nostalgie* (*Nostalgia*, Itálie 1983), kde Gorčakov sedí uprostřed rodné ruské krajiny rámované chrámovými ruinami. V *Oběti* jde o záběr chlapce odpočívajícího pod stromem. Náznak stasis najdeme i v závěru Tarkovského středometrážního snímku *Válec a housle* (*Katok i skripka*, 1961): z nadhledu vidíme dlouhou pláň, po níž šikmo od pravého dolního rohu jede válec a malý Saša na něj nastupuje, zatímco přilétají holubi. Důležitou roli v Tarkovského stasis hraje vodní živel – kalužiny ve filmech *Válec a housle*, *Zrcadlo*, *Nostalgie*, řeka a dešť v *Andreji Rublevovi*, oceán v *Solaris*.

Identifikujeme-li však v Tarkovského filmech stasis, neřká nám to ještě nic o zdrojích účinku Tarkovského filmů na publikum. „Nemůžeme plně odpovědět, jak je stasis dosaženo. /.../ Konečné »proč« transcendentálního stylu je pro svého tvůrce tajemstvím“, napsal Paul Schrader.¹³ Také při sebepodrobnější analýze Tarkovského filmů zbývá nemalý prostor tajemství. Chceme-li přece jen prozkoumat, v čem spočívá intenzivní spirituální účinek Tarkovského filmů, měli bychom se držet daleko od dvou extrémů: od snahy dílo mechanicky pitvat, a tím zmrťvovat, a dále od pokusu spřádat nad ním vlastní „transcendentální“ fantazie.

Jako jisté vodítko mohou sloužit Tarkovského teoretické texty, především práce *Zapečetěný čas*¹⁴ a rozhovor s Olgou Surkovovou *O filmovém obraze*.¹⁵ Jakkoli nelze přeceňovat úvahy, jimiž umělec komentuje vlastní tvorbu, v případě Tarkovského můžeme mezi jeho teorií a filmy vnímat shodu: to hlavní, čím Tarkovského filmy diváka fascinují a čím se liší od standardního, bezpříznakového filmového vyprávění, je vskutku čas, respektive zátěž času. Je to právě autorův čas, co musí divák Tarkovského filmů nejprve akceptovat a co je mu z autorovy strany nejautoritativněji přikazováno¹⁶. Teprve přijetím zvláštního, „jiného“ a vždy pomalejšího času může divák Tarkovského filmů proniknout do

¹³ Schrader, o. c., s. 85.

¹⁴ T a r k o v s k i j , Andrej: *Zapečatlennoje vremja*. Voprosy kinnoiskusstva, 1967, č. 10, s. 79–102.

¹⁵ T a r k o v s k i j , Andrej: *O kinoobraze*. Iskusstvo kino, 1979, č. 3., s. 80–93.

¹⁶ „Vzniká tu přirozená potřeba. Chtěl bych, dejme tomu, aby čas běžel v záběru důstojně a nezávisle, aby divák nepocítoval žádné násilí při svém vnímání, aby se dobrovolně ‚vydal do zajeť‘ režisérovi, aby začal pocítovat materiál filmu jako svou vlastní zkušenost, osvojil si ho a přisvojil jako kvalitu s v é nové, dodatečné zkušenosti. Ale dojde k paradoxu! Režisérovo citění času se nakonec vždy projeví jako forma násilí vůči divákovi. Divák buď ‚zapadne‘ do tvého rytmu — a v tom případě je na tvé straně, nebo nezapadne — a tehdy ke kontaktu nedojde. Proto režisér získává ‚svého‘ diváka, což se mi zdá naprosto přirozené a nevyhnutelné.“ T a r k o v s k i j : *O kinoobraze*, o. c., s. 92. Přel. J. B.

jejich specifické dimenze a být otevřen jejich sugesci.¹⁷ Již v rovině přijetí či odmítnutí autorova času se uskutečňuje přijetí či odmítnutí celého filmu; prakticky rozlišení publika na ty, kteří mají chuť z kina odejít, a ty, kdo zaujati zůstanou. Příkladem nechť je meditativní úvod filmu *Solaris*, kdy v dlouhých záběrech sledujeme pohyby vodních rostlin a na břehu pasivního hrdinu Krise Kelvina, který se zamyšleně loučí s pozemskou přírodou.

Víme-li, že klíčem k autorovu tajemství je čas, neznamená to ještě, že nám kvantifikace tohoto času rozluští magii Mistrova stylu. Můžeme samozřejmě vzít stopky a změřit délku všech záběrů v Tarkovského filmech – stále nám však bude chybět druhá podstatná informace: co se přitom děje v divákově vědomí. Aktivizují se hlubinné složky psychiky? Navozuje se prožitek blízký meditaci či náboženské extázi?

Andrej Tarkovskij není se svým specifickým používáním času mezi režiséry spirituálního typu sám. Podobných metod sugescie používají Michelangelo Antonioni, Jasudžiro Ozu nebo Wim Wenders.

¹⁷ „Takže svůj úkol vidím v tom, abych vytvořil svůj individuální proud času, abych vzáběru zachytil své cítění jeho pohybu, jeho běhu. Způsob členění, montáž jeho tok narušuje, přerušuje a zároveň vytváří jeho novou kvalitu. Znetvoření času je způsob jeho rytmického vyjádření. Sochaření z času, to je montáž, to je filmový obraz.“ Tamtéž.

**SPIRITUAL FILM BETWEEN RATIONALITY AND FAITH
NOTES ON THE METHOD OF THE ANDREY TARKOVSKY
WORKS STUDY**

The study of the personality and works of Andrey Tarkovsky is complicated by adoration of the director by his fans. In the Czech Republic The Society for Andrey Tarkovsky and Spiritual Values provided its members not only with the information on the filmmaker but also with some kind of spiritual satisfaction. The author of this article is concerned with the possibility of studying Andrey Tarkovsky's films in a rational fashion free of religious devotion. Paul Schrader in his book *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* offered one of the methods of the spiritual films analysis. His theory of the three steps of the transcendental style (everyday, disparity, stasis) may be also applied on Andrey Tarkovsky's films. Stasis, in particular, can be found at the end of each of the director's film. Analyzing Tarkovsky's films, one ought to pay attention to the director's notion of time.

Přeložila Barbora Lungová

